POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
PRACE KOMISJI HISTORJI SZTUKI
TOM I. ZESZYT 2.

O POPIERSIACH CEZARÓW RZYMSKICH

NA ZAMKU W POZNANIU

NAPISAŁ

PIOTR BIEŃKOWSKI

Z 3 RYCINAMI W TEKSCIE
ORAZ 22 RYCINAMI NA 7 TABLICACH

POZNAŃ
WYDANO Z ZASIŁKIEM MIN. WYZN. REL. I OŚW. PUBL.
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI GEBETHNERA I WOLFFA W POZNANIU
1923

O POPIERSIACH
CEZARÓW RZYMSKICH

NA ZAMKU W POZNANIU

NAPISAŁ

PIOTR BIEŃKOWSKI

POZNAŃ 1923

NAKŁADEM TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK W POZNANIU

CZCIONKAMI DRUKARNI ŚW. WOJCIECHA W POZNANIU

Ażeby być dobrym portrecistą, trzeba się nim urodzić. Albowiem stosunek artysty do przedmiotu jest w portrecie wyjątkowy. »Kiedyindziej bierze on z rzeczywistości to, co mu się przydać może i nie wiele troszczy się, czy to coś istnieje tak jak on maluje, czy też nie. Tu zaś wiąże go kawałek rzeczywistości, ma on go przedstawić tak jakim jest, wiąże go cała przypadkowość faktów polegająca na tem, że człowiek portretowany jest osobistością z ciała, krwi i popędów wewnętrznych o takich a takich zarysach nosa, czoła, ust, uszu«. Jednem słowem portret musi być podobnym do osoby portretowanej zarówno pod względem fizycznym jak i duchowym.[1])

Co to jest podobieństwo? Karol Scheffler w dziele swojem p. t. »Bildnisse aus drei Jahrhunderten« zastanawia się nad tem pytaniem. »Jest — powiada — podobieństwo chwilowe, przypadkowe, codzienne, które n. p. świetnie wychwytuje aparat fotograficzny. Nie ma jednak w naturze »wewnętrznego podobieństwa«, ponieważ każdy człowiek ma tysiąc twarzy, stosownie do drgnień jego duszy. Tylko artysta jest w stanie odgadnąć to wyższe podobieństwo jako sumę wszystkich możliwości, a potem skojarzyć w całość o trwałej jedności. Tylko artysta jest w stanie podnieść to co objektywne do stopnia metafizyczności. Takie »wewnętrzne« po-

---

[1]) Z obszernej literatury o sztuce portretowania mogłem uwzględnić następujące pisma: A. Hekler: Die Bildniskunst der Griechen und Römer, 301 Tafeln mit 518 Textabbild. u. 119 Textillustr. Delbrück: Antike Porträts. **Fr. Winter:** Üb. griech. Porträtkunst Berlin 1894. Tenże: Jahrbuch d. deutschen archäol. Justitus V. 1890. A. Riegl Zur spät. römischen Porträtskulptur. Strena Helbigiana 1900. C. Justi, Velasquez, Bonn 1903, II. p. Vsq. A. Schröder, Śladem błękitnym 1921, p. 9—23. Jerzy Mycielski, Portrety polskie w XVI—XIX wieku (Lwów Altenberg).

dobieństwo jest dopiero właściwem podobieństwem, gdyż po za uchwyceniem wiernem rysów twarzy daje ono to, co jest koniecznym warunkiem w portrecie: podobieństwo psychiczne, jego intelektualną właściwość«.

Ten więc, kto chce się poświęcić sztuce portretowania, musi mieć z jednej strony ogromne poczucie cudzej indywidualności, ogromny dar spostrzegawczy, z drugiej zaś musi być zamiłowany w szczerości i prawdzie. Natomiast fantazja i własna indywidualność artysty musi ustąpić na drugi plan, zbyt bowiem wysunięta naprzód szkodzi podobieństwu; zamiast portretów dając przewidzenia, wizje artysty. Innemi słowy portrecista musi być mniej więcej realistą, co jednak w każdej epoce co innego znaczy, a nigdy nie jest równoznaczne z naturalizmem. Z drugiej strony dopiero talent portrecisty wyciska na realnej fizjognomii piętno dzieła sztuki.

Owóż Grecy z epoki rozkwitu pojmowali na swój sposób realizm, a tem samem zadanie portrecisty. Odznaczali się w wysokim stopniu zrozumieniem typu, czyli tego, co jest wspólne wszystkim ludziom, a przynajmniej pewnej klasie, pewnemu zawodowi, byli oni syntetykami, gdy tymczasem w portrecie na pierwszym planie stoi oddanie jednostki, oddanie indywidualności w jej tysiącznych objawach. Stąd portrety ich, zwłaszcza w pierwszej epoce, w VI i w pierwszej połowie V wieku mają pewien jednostajny typ, są wszystkie do siebie podobne. Niewątpliwie przyczyniła się do tego ta okoliczność, że w początkowych stadjach każdej cywilizacji ludzie nie mają jeszcze wyrobionej indywidualności. Społeczeństwo składa się z jednostek bardzo do siebie nietylko duchowo, lecz i fizycznie zbliżonych. Każda rasa czysta i nie zbyt mieszana wydaje z początku ludzi jakby na jedną modłę stworzonych. Dopiero z czasem występują różnice z przyczyn biologicznych i w ogóle wewnętrznych, w które tu niepodobna się wdawać. Także wykształcenie, pojęcia etyczne są w zaraniu dziejów mniej więcej jednakowe. Wszyscy stoją prawie na jednym poziomie, stanowią ową szarą masę, śród której bardzo nieliczne znajdujemy wyjątki. Krótko mówiąc na jednostajność portretów w pierwszych epokach wpływa jednolitość fizyczna i psychiczna społeczeństwa. W dodatku greccy rzeźbiarze nie panowali w samym początku nad środkami

technicznemi obrabiania marmuru, nie umieli jeszcze wyrażać delikatnych rysów duchowych w twarzy człowieka. Stąd pierwsze ich portrety mają wprawdzie podobieństwo zewnętrzne, ale duszy napróżnobyśmy w nich szukali.

Dopiero z czasem w miarę tego jak cywilizacja grecka się rozwijała, gdy postaci ludzkie się różniczkowały pod względem fizycznym i moralnym, gdy rzeźbiarze zapanowali nad marmurem i bronzem, to jest w drugiej połowie V wieku widzimy u greckich portrecistów dążność do wyrażenia indywidualności w twarzach portretowanych. Nie zawsze im się to udawało, lecz ułatwiała im robotę ta okoliczność, że portretowali najczęściej nie ludzi zwyczajnych, lecz poetów, filozofów, rzeźbiarzy, wodzów, mężów stanu i t. p. Mieli doskonałe zrozumienie tego, co się nazywa dziś portretem „stanowym". Wiedzieli dokładnie, jak wygląda człowiek czynu, a jak mąż intellektu i to nie tylko ze względu na ubranie, ale i właściwości wewnętrzne. Ich portrety przedstawiające siedmiu mędrców, prawodawców, najstarszych poetów i t. p. są to bez wyjątku wizerunki fantazyjne, całkiem lub w części zmyślone, lecz jaka siła charakterystyki w ich twarzach, jaka dokładna znajomość ich dzieł, jak silnie treść wewnętrzna ich życia jest wydobyta i zaklęta w marmur! Każdy jest inny, inaczej pojęty, a jednak o każdym na pierwszy rzut oka można powiedzieć, do jakiej warstwy ludzi należy. A co do osób spółczesnych lub nie wiele starszych od portrecistów, już sam napis wyryty na podstawie, sama assocjacja pojęć sprawia, że ich portrety nam się podobają mimo, iż z pewnością nie są zupełnie wierne. Cała potęga ducha takiego Sofoklesa, Eurypidesa i t. d. wypisane są na czole i w oczach, a jednak możemy być pewni, że tak w życiu nie wyglądali, że są to portrety uduchowione, upiększone, przebóstwione dzięki podniosłości wyrazu i regularnym rysom, w jakie ich artyści greccy wyposażyli.

Podczas gdy w wieku IV idealizm przeważał, w epoce poalexandryjskiej bierze górę realizm. Lecz nie jest to realizm nowoczesny, przedstawiający człowieka takim, jakim jest w życiu codziennem. Ikonografją okresu hellenistycznego, kiedy historja polityczna była jednem pasmem gwałtownych wstrząśnień, obchodził człowiek głównie jako osoba histo-

ryczna, jako istota obdarzona silną wolą i energją, niezbędną do zwalczania licznych przeszkód i wrogów. Stąd portrety ówczesne, pomijając gigantyczną postać Alexandra W. — odznaczają się głównie muszkularną, szeroką twarzą, silnym, grubym podbródkiem, energiczną linją nosa. A wszystko to oparte na twardym kościu i ocienione bujnym włosem — uprzytamnia nam żywo wartość portretowanego jako pionka na szachownicy historycznej. Stąd twarze te są raczej charakterystykami, symbolami epoki i kraju niż indywidualnościami.

Tymczasem portrecista jak my go pojmujemy, powinien w człowieku odkryć i wyrazić nie tylko to co w nim jest z bóstwa, lub z historji, lecz i to co jest czysto ludzkie i przypadkowe. Portrecista powinien swój model znać wszechstronnie. Jeden z malarzy francuskich powiedział: Bien comprendre son homme est la première qualité du portraitiste. A fizjognomja ludzka nie jest książką, którą można przeczytać w paru posiedzeniach, albo którą można na podstawie fotografji odtworzyć. Aby dobry portret wymalować, trzeba być nietylko prawdziwym, wielkim artystą, ale i przyjacielem portretowanego.

Otóż tego przyjacielskiego zrozumienia i ukochania cudzej indywidualności nie tylko duchowej ale i fizycznej nie znajdujemy ogółem u Greków. Natomiast znajdujemy ją w wysokim stopniu u Rzymian.

Ich chłodna, pozytywna natura, ich prosty, szczery i uczciwy charakter stanowił naturalną podstawę do rozwoju i rozkwitu tego działu sztuki bardziej odtwarzającego i naśladującego niż twórczego. Rzymianie nie mieli takiej natury, żeby zbytek fantazji mącił im spokój i przedmiotowość obserwacji niezbędną dla portrecisty. Nie podpadało ich uwadze to, co w ludziach jest wspólne, typowe, przynajmniej nie odczuwali potrzeby wyobrażenia tego w marmurze. Człowieka pojmowali tylko jako indywiduum, jako jednostkę, która była dla nich najwyższą instancją. Jednem słowem Rzymianie posiadali od natury dany zmysł rzeczywistości, stanowiący podwalinę sztuki portretowania. Szczęśliwy traf zrządził, że okoliczności zewnętrzne ten przyrodzony talent rozwinęły. Jeszcze zanim pomyśleli o marmurze czy kamieniu, już zwyczaj ustawiania masek przodków w *atrium* zaprawiał ich do chwytania

cudzej fizjognomji i wiernego modelowania twarzy. Z tego wynikło, że rzymscy portreciści nie pojmowali swej sztuki inaczej niż w ścisłym związku z modelem. Mniejsza o to, kogo ten model przedstawiał, byle nosił na sobie piętno wybitnej indywidualności, byle indywidualność ta była łatwo zrozumiała. Stąd osoby, które oni portretują, były często nieznane, nie odegrały żadnej roli ani w polityce, ani w sztuce, lecz dzięki swej powierzchowności wyzywały dłuto portrecisty, któryby im dał znaczenie i charakter. Zupełnie inaczej niż w Grecji.

Jednem słowem rzymska sztuka portretowania jest z natury realistyczna. Portrety rzymskie z epoki republikańskiej odznaczają się wielkim naturalizmem, a nawet brutalnością, odtwarzają twarz nieraz z wszelkiemi przypadłościami, brodawkami, wielkiemi uszami, zmarszczkami. Twarze te są wygolone, bez zarostu, często łyse z wyrazem dobrodusznym — zawsze z silnie uwydatnionemi szczękami i kośćmi policzkowemi. Nie podobna ich nie kochać mimo całej brzydoty, a często gminności. Ten kierunek utrzymuje się przez cały ciąg dziejów rzymskich, ale w epoce julijsko-klaudyjskiej od 60 przed Chr. do 60 po Chr. ulega wielkiemu ograniczeniu, zmuszony poprzestać na często podrzędnych nagrobkach wypukło rzeźbionych lub bjustach w grobowcach rodzinnych.

Natomiast w tym okresie wybija się na pierwszy plan kierunek akademicki, upiększający. Lecz nie jest to idealizowanie greckie, które polegało na podkreśleniu i wydobyciu pięknych cech ducha, lecz upiększenie zewnętrznych rysów twarzy przez to, że im się daje regularne proporcje i gładkie kształty, tak że całość tchnie elegancją, poprawnością, nawet dystynkcją, ale zarazem chłodem i nudą. Wszystkie portrety panującego domu, wszystkie wybitniejsze postaci bywają przedstawiane w heroicznej nagości, albo przynajmniej stopy są bose. Idealny kierunek krzyżuje się co prawda często z realnym, ale uchodzi w Rzymie za szlachetniejszy od realistycznego i przeważa w stolicy. Członkowie julijsko-klaudyjskiego domu, zarówno mężczyzni jak kobiety odznaczają się prawie wszyscy piękną, albo przynajmniej normalną twarzą i czaszką. Także ich brodaci następcy w II wieku aż do Septiniusa Sewera sprawiają wrażenie osób, w których przeważa włoska krew

i które pozostają w najściślejszym związku z grecko-rzymską kulturą. Ale ich portrety już nie są wyłącznie akademickie. Za czasów flawijskiej dynastji (Wespazyana, Tytusa, Domicjana) przebudza się, a za Trajana odzyskuje swą świetność kierunek szczerze rzymski surowy, suchy lecz prawdziwie realistyczny, który odtąd w portretach prywatnych osób trwa niezmieniony z wyjątkiem epoki Hadryana, w której na wszystkich polach panuje gładka, akademicka maniera. Pod względem technicznym dotychczasowa ściśle plastyczna norma ulega począwszy od drugiej połowy rządów Hadryana coraz silniejszemu przeobrażeniu w duchu malarskim. Oczy, brwi, włosy, broda, bywają odtwarzane w marmurze tak, aby optyczne ich czynniki, atmosfera, która je przenika, ich kolor, wejrzenie przychodziły do głosu. Zwłaszcza w epoce Antoninów ten styl bardzo wyraźnie się zaznacza.

Z Septimiusem Sewerem dostaje się obcy, nieitalski żywioł na tron, a tem samem i do sztuki portretowania. Portrety stają się coraz bardziej interesujące mieszaniną ras tudzież degeneracją moralną, która się w ich rysach przebija. Krytyczny stan narodu, który niegdyś dzięki swej dzielności był władzcą świata, a teraz stacza się powoli ze szczytu — doskonale się odzwierciedla w ówczesnych popiersiach i posągach. Tylko nie wiele jest portretów takich jak Trajana Decyusa, które jeszcze przypominają szczerze rzymskie typy. Serja cesarzy illiryjskiego pochodzenia jak Maximinus Thrax są to powierzchownie ucywilizowani barbarzyńcy.

Rozkład sztuki rzymskiej powolniej postępuje w odłamie ikonograficznym, niż w którymkolwiek innym zakresie. Jeszcze w III wieku znajdujemy na tem polu arcydzieła. Dowodem popyt na głowę Caracalii, którego bjustu po śmierci nie szukano z pietyzmu, tylko ze względu na jego wartość rzeźbiarską. Ale i w tym zakresie panowanie illiryjskich cesarzów jak Dioklecjan, Konstantyn sprowadziło przełom. W epoce pokonstantyńskiej czyli w IV wieku po Chr. twarz ludzka ulega przetworzeniu w duchu dekoracyjno-linearnym, staje się płaska bez delikatniejszego wymodelowania, o nadmiernie wielkich oczach, z łukowatemi brwiami — po prostu staje się bazgrotą, upiorem, bizantyńską maskarą, zbliżoną do wschodnich pierwowzorów.

W świetle powyższego szkicu zrozumiemy lepiej marmurowe popiersia rzymskie, które zdobią krużganki i niektóre sale I piętra Zamku niegdyś cesarskiego w Poznaniu, dzisiejszą siedzibę ministerstwa wielkopolskiego i uniwersytetu Piastowskiego. Pierwszy zwrócił na nie moją uwagę wiceminister Dr. Leon Janta Połczyński, lecz publikacja niniejsza nie byłaby ogółem przyszła do skutku, gdyby nią nie był się zainteresował i poparł prezes Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, p. Rektor Dr. Heliodor Święcicki. Im obu składam i na tem miejscu najszczersze podziękowanie.

Popiersi jest ogółem dwadzieścia. Przed wskrzeszeniem Polski były własnością domu Hohenzollernów. Do Prus dostały się prawie wszystkie z Francji. A mianowicie w r. 1742 umarł w Paryżu Kardynał Melchior de Polignac, którego zbiór bogaty, utworzony w czasie pobytu w Rzymie 1723—1732 już to z własnych wykopalisk już w drodze kupna, kazał Fryderyk II w całości zakupić dla swoich świeżo pobudowanych pałaców pod Berlinem. Z tego zbioru pochodzi aż 17 popiersi tak że w poniższem opracowaniu, — o ile nie jest zaznaczona inna prowieniencja — tę rozumieć należy. Z trzech pozostałych bjustów jeden pochodzi z Baireuth ze zbioru, który siostra Fryderyka II, margrabina baireucka zakupiła podczas podróży po Włoszech około r. 1750. Po jej śmierci w r. 1758 zbiór ten dostał się w posiadanie domu Hohenzollernów. Włoskiej prowieniencji, i to z Rzymu są także dwa pozostałe popiersia. W Rzymie bowiem głównie kupowali antyki zarówno mandatarjusze Fryderyka II jak i wysłańcy późniejszych królów pruskich.

Dość, że wszystkie popiersia poznańskie służyły pierwotnie do ozdoby budowli koronnych, a więc zamku i ogrodu w Sanssouci, świątyni tamtejszej w stylu starożytnym (zbudowanej r. 1770), Galerji Obrazów, Oranżerji, t. zw. Sali Jaspisowej Nowego Pałacu w Potsdamie, Zamku w Charlottenburgu. Z rozkazu Napoleona I zostały przeniesione do Paryża, gdzie znajdowały się przez lat dziesięć. Potem powróciły na swoje miejsca i tam przetrwały do r. 1830, w którym zostało otwarte t. zw. Altes Museum, wzniesione przez Schinkla przy Lustgartenie. Wtedy to komisja pod przewodem Wilhelma v. Humbold wybrała z nich co lepsze i zastrzeżeniem praw własności królewskiej przeniosła do Muzeum. Wtedy to dawne liche dopełnienia

marmurów usunięto i zastąpiono je nowemi „lepszemi", sporządzonemi w pracowni Raucha. W Muzeum stały nasze popiersia, z braku miejsca przeważnie w magazynach aż do najnowszych czasów. Dopiero bezpośrednio przed wojną, kazał dwadzieścia z nich przenieść do Poznania excesarz Wilhelm II gwoli ozdoby zamku świeżo pobudowanego. Spis tych popiersi, którego kopją zawdzięczam uprzejmemu pośrednictwu prof. Sajdaka, znajduje się dzisiaj w Archiwum Zamkowem, jest podpisany przez naczelnika urzędu wielko-marszałkowskiego w Berlinie Gontarda, z datą 12 maja 1914 roku. Stamtąd zaczerpnąłem numery dawnego inwentarza i miejsca proweniencji. Numer w poniższym opisie, dodany po nazwie Berlin oznacza, pod którym numerem popiersie jest opisane w ostatnim illustrowanym katalogu Muzeum berlińskiego, wydanym p. t. Beschreibung der antiken Skulpturen (Berlin 1891). Numer ten jest pod względem naukowym ważniejszy od pierwszego, gdyż katalog ostatni podaje przedmiotowy opis rzeźby, który nasze dobre ryciny czynią zbytecznym. Pomijam także literaturę starszą, która tam jest wyliczona. Za to zwracam uwagę na takie szczegóły, które tam są pominięte, mianowicie na wartość popiersi pod względem rzeźbiarskim i fizjognomicznym. Rozumie się samo przez się, że wszystkie popiersia są z białego marmuru włoskiego pośledniego, o ile nie jest zaznaczony inny materjał. Dopełnienia tudzież wymiary należało i tu podać szczegółowo dla informacji widza i czytelnika. Popiersia są ułożone w porządku chronologicznym.

I. JULJA. (Fig. I.)

N. 3126, — niegdyś w Charlottenburgu, potem Berlinie n. 434; repr. Bernoulli, Röm. Ikonographie II, 1, p. 114, fig. 14. Z białego marmuru o drobnych, lśniących kryształkach (marmur kararyjski lub luneński). Popiersie wraz z tabliczką i piedestałem jest wykute z jednego kawałka marmuru. Głowa jednak nie należy, albowiem cała szyja jest nowa. Wys. głowy 0.26, całego popiersia 0.79. Jest doskonale zachowana, nawet nos jest autentyczny, tylko koniuszek starty. Nowe są prawe ucho i krawędź lewego.

Że jest to portret z czasów cesarza Augusta, wynika z osobliwej fryzury, jaką nosiły przedewszystkiem żona jego

Liwja, tudzież córka jego z pierwszego małżeństwa, Julja. Dawniej zaliczano ten bjust do portretów samej Liwji. Istotnie bronzowy bjuścik Liwji w Luwrze, opatrzony napisem (repr. Bernoulli d. c. p. 89, fig. 10) okazuje dużo wspólnych rysów, lecz czoło jest stromsze i twarz znacznie starsza. Większe prawdopodobieństwo przemawia za Julją. Wprawdzie portret Julji znamy tylko z monet i to dosyć niedbale wykonanych (Bernoulli tab. XXXII, 15), o których tyle tylko można powiedzieć, że nie stoją w sprzeczności z popiersiem poznańskiem. Lecz to, co zresztą wiemy o Julji, dobrze się z niem zgadza. Jest to widocznie kobieta około 30 lat, wielkiej urody i arystokratycznego pochodzenia. W ustach wzgardliwy wyraz. Ogółem dolna część twarzy skupia na sobie uwagę widza, tak jest wyrazista. Szeroki odstęp między linją ust a podstawą nosa wskazywałyby wedle Lawatera na dobroć serca. Że ta dobroć przechodziła w życiu czasem w rozpustę, to niczem nie potrzebuje się zaznaczać plastycznie. Cała twarz jest szeroko i jasno traktowana, zwłaszcza oczy. Policzki tudzież podbródek okazują jeszcze kwitnącą karnacją, mimo tego, że podcięcie podbródka tak znamienne dla dziewczyn, tutaj zgodnie z wiekiem, w którym Julja jest przedstawiona, już się zatraciło i wypełniło. Gdyby szyja była autentyczna, z pewnością byłoby widać na niej tak zwane pierścienie urody (collier de Venus). Właśnie z powodu tego bardzo delikatnego odczucia miąższości ciała portret ten należy uważać za jeden z najlepszych wizerunków kobiecych epoki Augusta. Nasuwa się domysł, że wyszedł on z pod tego samego mistrzowskiego dłuta, które stworzyło portret Tyberjusa (repr. Hekler, Bildnisskunst der Griech. u. Röm. fig. 185), tudzież portret t. z. Minacji Polli w Museo d. Terme w Rzymie (repr. Hekler l. c, p. 211), wreszcie nieznanej dziewczyny w Antiquarium rzymskim (Hekler p. 203 b).

I (A). CALIGULA.

N. 3131, niegdyś w Zamku berlińskim, potem w Muzeum tamże n. 1334. Jest to portret Kaliguli typu Kapitolińskiego (por. Bernoulli l. c. II, 1, p. 309). Utwór dobrego rzeźbiarza, ale całkiem nowoczesny.

II. PLOTINA. (Fig. II.)

N. 3115, nabyty 1791 r. w Rzymie, niegdyś w pałacu marmurowym w Potsdamie, potem w Berlinie n. 35b. Wys. 0.60.

Przedstawia żonę cesarza Trajana, Plotynę. Zewnętrzne znamiona przemawiałyby za autentycznością, gdyż popiersie parę razy pęknięte i zlepione; na niektórych fałdach nowe grzbiety. Nowa także górna część prawego ucha, koniec brody, nos. Gałki oczne gładkie; na prawej domalowana w nowszych czasach niebieską farbą źrenica. Z tem wszystkiem niestarożytny, partacki sposób oddania włosa, mianowicie tupetu, tudzież wałka półpierścieniem otaczającego czoło, dalej brak autentycznej korrozji i patyny prowadzą do wniosku, że jest to naśladownictwo z XVIII wieku, które później — może umyślnie — uległo pogruchotaniu i odrestaurowaniu. Za pierwowzór służyło fałszerzowi kolosalne popiersie Plotyny w Watykanie (repr. Hekler l. c. p. 245 b). Tem dziwniejsze, że Bernoulli (l. c. II, 2, p. 93, n. 5.) znany ze swego sceptycyzmu zalicza nasze popiersie do autentycznych.

III. NIEZNANA KOBIETA. (Fig. III. i IIIa.)

N. 3127, niegdyś w Charlottenburgu, potem w Berlinie, n. 437. Wysokość ogólna 0.53; samej głowy 0.24. Popiersie z różnokolorowego marmuru nie należy do głowy. Szyja nowa, tak samo nos i prawe ucho. Szczyt tupetu tudzież część lewego ucha utrącone.

Kobieta starsza, bez urody o trywialnym profilu, wielkiem oku, z twarzą krótką i podbródkiem twardym. Rodzaj fizjognomji zbliżony do typów kobiecych z dzisiejszej północnowschodniej Europy. Fryzura wskazuje na czasy Trajana lub początek rządów Hadrjana. Tupet nad czołem w trzech sierpowatych wałkach spiętrzony, tudzież podwójnie skręcony warkocz na ciemieniu są sztuczne, obce. Własny włos portretowanej widnieje tylko na potylicy, tudzież wymyka się filutkami na policzki przy uszach. Brwi i gałki oczne gładkie. Rysy i fryzura nie okazują bliższego podobieństwa do żadnej z historycznych dam. Jest to więc portret prywatny, za czem przemawiają także mniejsze od naturalnych rozmiary. Dłuto rzeźbiarza odtworzyło typ rezolutnej i praktycznej kobiety z wielką siłą charakterystyki i dużą wprawą techniczną.

IV. NIEZNANY CHŁOPCZYK. (Fig. IV.)

N. 3123, z zbioru w Bayreuth, potem w Sanssouci, następnie w Zamku w Berlinie, wreszcie tamże w Muzeum n. 401. Popiersie nowe, kawałek szyi wstawiony, z białego marmuru o grubych, połyskliwych kryształach. Ładna patyna. Dolna połowa nosa nowa. Krawędź prawego i lewego ucha utrącona. Część prawej brwi i lewej gałki ocznej są starte. Lewa gałka wypuklejsza od prawej. Na nich zarówno tęczówka jak i źrenica delikatnie oddane w sposób wolny od rzemieślniczej konwencji. Dowodzi to, że portret nasz powstał nie w I wieku po Chrystusie jak utrzymuje katalog berliński, lecz w epoce trajańsko-hadrjańskiej, i to w pierwszej jej połowie, zanim się ustalił szemat odtwarzania źrenicy, znany z rzeźb okresu Antoninów.

Przedstawia chłopca sześcio lub siedmioletniego, zapewne przedwcześnie zgasłego. W partjach czoła i oczu dużo sentymentu melancholijnego, tak znamiennego dla bjustów dzieci z epoki rzymskiej. Stoi to w związku z przeznaczeniem mogilnem takich popiersi. Włosy długie, naczesane na czoło są o wiele lepiej odtworzone od porostu, jaki zwykliśmy widywać na naśladownictwach nowoczesnych lub częściach uzupełnionych antyków. Brwiowe łuki spłaszczone, włosy nie są jeszcze na nich zaznaczone.

V. NIEZNANY MŁODZIENIEC. (Fig. V.)

N. 3124, niegdyś w Charlottenburgu, potem w Berlinie n. 409. Wys. 0.45; bez bjustu, który jest nowy, 0.25 m. Z marmuru białego o drobnych świecących kryształkach. Na głowie są uzupełnione: dolna połowa nosa, część górnej wargi, część krawędzi prawego ucha, koniec brody (z cementu). Wargi zostały w nowszych czasach oczyszczone dłutem. Gałki oczne gładkie, lecz łuki brwiowe jakby kosmykami włosów porosły. Jedno z drugiem wskazuje, że mamy przed sobą portret młodzieńca z początków epoki Hadrjana. Włos bardzo ładnie traktowany. Krótkie a grube jego kędziory są zaledwie tu i owdzie świdrem podkreślone i o wiele artystyczniej ułożone niż na n. 369 poniżej.

Wyraz niewielkich oczu razem z ogólnym charakterem fizjognomji przypomina Antinousa, w którego otoczeniu, a w każdym razie za którego przykładem musiało napłynąć do Rzymu sporo młodzieży małoazjatyckiej.

VI. AELIUS HADRIANUS. (Fig. VI.)

Nr. 3116, niegdyś w Sanssouci, potem w Berlinie n. 357. Przedstawia cesarza Hadrjana. Dolna część popiersia w pancerzu i płaszczu jest nowa. Autentyczna część rzeźby ma 0,60 wysokości. Sama głowa 0,31 m. Lecz na głowie jest tylko górna jej część starożytna. Uszy i wieniec loków nad czołem są nowe. Natomiast cała dolna część twarzy wraz z nosem, którego koniec odpadł, ustami i brodą, a więc wszystko poniżej linii pęknięcia widocznej także na rycinie — jest nowe. Szyja jest starożytna, z tego samego marmuru co autentyczna część głowy i środkowa część popiersia (inaczej Katalog berliński l. c.). Wszystkie te kawałki zostały dopiero przez restauratora sklecone w jedną całość. Gałki oczne tudzież lewa brew są uszkodzone.

Wobec takiego stanu zachowania trudno sądzić o wartości artystycznej bjustu. To, co autentyczne, jest dobrze wykonane i dużo mówi. Oczy z drążonemi źrenicami i brwi oddane realistycznie dowodzą, że portret powstał w drugiej połowie rządów cesarza, kiedy rzeźba, aby ożywić twarz, jęła się już posługiwać optycznymi środkami, lecz jeszcze był jej obcy trapan, którego zastosowanie na szeroką skalę widzimy dopiero w utworach epoki Antoninów. Dolna część twarzy nadaje cesarzowi jakby słowiański charakter. Tymczasem jest to nowoczesne dopełnienie, skopiowane z autentycznych portretów, które przedstawiają cesarza w daleko posuniętem stadjum choroby, z obrzękłą twarzą.

VII. ANTONINUS PIUS. (Fig. VII.)

Nr. 3122 niegdyś w Sanssouci, potem w Berlinie n. 1336. Jest to bjust pancerzowy cesarza Antonina Piusa z kararyjskiego marmuru. Wysokość ogólna 0,90. Popiersie wraz z tabliczką i krążkiem, który zastępuje piedestał, z jednego kawałka marmuru. Zdaje się, że spadło ono czy zostało strącone

z pewnej wysokości tak, że głowa pękła na cztery kawałki. A mianowicie główne pęknięcie idzie od lewego ucha ku prawemu i obejmuje twarz wraz z brodą, uszami i czubem włosów nad czołem. W dodatku sama twarz jest pęknięta na trzy części, nos utrącony i grzbiety fałdów wykruszyły się tu i owdzie. Mimo tych pozorów autentyczności zbywa marmurowi na korrozyi i starej patynie.



(Fig. VIIa.)

Jest to z pewnością robota XVIII wieku, afektowana, teatralna, na efekt obliczona (por. Bernoulli II 2 p. 145, n. 71). Nie przeszkadza to jednak, że partja podniesionych brwi i sfałdowane czoło są bardzo ładne.

VIII. MARCUS AURELIUS. (Fig. VIII.)

Nr. 3119, niegdyś w Charlottenburgu, potem w Berlinie n. 374.

Wys. 0,33. Nowy: nos, koniec lewego ucha, środek górnej wargi, bjust wraz z szyją. Tył głowy ścięty. Jest to ces. Marek Aureli. Policzki i broda doskonale traktowane. Włos dobrze oddany, miękki choć nie tak obfity jak n. 3318 (=n. 372), być może z powodu różnicy wieku. Zastosowanie świdra dyskretne.

IX. MARCUS AURELIUS. (Fig. IX.)

Nr. 3118 przechodził takie same koleje, jak n. 3119. W Berlinie n. 372. Wys. ogólna 0,49, tylko głowy 0,34. Nowy: nos, część prawej i lewej brwi, koniec lewego ucha. Koniec prawego ucha dopełniony cementem.

Ogółem jest to lichy portret tego samego cesarza. Razi mianowicie lewa źrenica umieszczona nad dolną powieką, gdy tymczasem prawa źrenica zaznacza się normalnie pod górną. Skutkiem tego prawe oko ma wyraz rozmarzony, lewe zaś sprawia wrażenie chorego, zdrętwiałego. Włos obfity w grubych kędziorach, prawie bez pomocy świdra, tylko dłutem oddany.

X. MARCUS AURELIUS. (Fig. X.)

Nr. 3120 niegdyś w Sanssouci, potem w Berlinie n. 375. Głowa Marka Aurelego wraz z popiersiem pancerzowem, tabliczką napisową i piedestałem z jednej sztuki marmuru. Wysokość całości 0,930. Nowy: nos wraz z górną i dolną wargą, koniec prawego ucha, końce niektórych kędziorów brody. Drobne uszkodzenia na policzkach obecnie zalepione gipsem. Robota pod względem technicznym gruba; włosy zwłaszcza nad czołem świdrem wydobyte. Brwi oddane luźnymi kosmykami włosów. Źrenice szematycznie wydrążone.

O wyrazie twarzy trudno powiedzieć coś stanowczego. Najważniejsza bowiem i najcenniejsza część jej, to jest wargi i nos są dosztukowane. Mimo to widać, że górna warga wyskakiwała bardzo charakterystycznie. Pod tym względem, tudzież w układzie włosów jest pewne podobieństwo z kolosalnem popiersiem M. Aurelego w Luwrze (repr. Bernoulli l. c. II, 2, tab. 49 a i b).

Jeszcze więcej podobieństwa jest do głowy posągu konnego na Kapitolu (repr. Bernoulli l. c. p. 165), tylko że tam głowa, a więc policzki i cała twarz są znacznie szersze. Jako rzeźba jest to rzecz średnia.

Wszystkie te trzy bjusty M. Aurelego wraz z czwartym, który został w Berlinie, są wzmiankowane u Bernoulli'ego l. c. p. 171, n. 74 — 77.

XI. COMMODUS MŁODY. (Fig. XI.)

Nr. 3117, niegdyś na Zamku w Berlinie, potem tamże w Muzeum n. 369. Wysokość całości 0,43; samej głowy 0,28. Nowy: bjust wraz z szyją, koniec uszu i nos, połowa warg. W oczach są zarysowane tęczówka i źrenica. Brwi gładkie. Włosy w puklach delikatnych, dokoła czoła świdrem wydobytych.

Przedstawia młodego Kommodusa z pretensjonalnym, jak zazwyczaj, a tem samem niesympatycznym wyrazem twarzy. Po części jednak wyraz ten powstał skutkiem tego, że cała twarz została oczyszczona dłutem. Bernoulli (l. c. II, 2 p. 232) nie wymienia wcale tej głowy; zdaje się więc, że była wówczas, kiedy pisał swe dzieło, niedostępna. Z publikowanym u niego (tabl. 43 a i b) młodym Kommodusem na Kapitolu ma poznańska głowa niewątpliwe pobobieństwo. Fryzura jej odpowiada wiadomości przekazanej przez Lampridiusa (Comm. 17), że włos tego cesarza był zawsze sztucznie zabarwiony i złotym pyłem upudrowany.

XII. SEPTIMIUS SEVERUS. (Fig. XII.)

Nr. 3121, niegdyś w Sanssouci, potem w Berlinie n. 381 Popiersie nowe, lecz szyja wraz z głową starożytne. Wysokość tychże 0,39; całości 0,64. Nowy nos przyprawiony w dwóch kawałkach, brzeg lewego ucha, końce loków na brodzie. Koniec prawego ucha utrącony. Inne uszkodzenia na lewej brwi, czole i włosach zalepione. Źrenice drążone mają kształt pelty Amazonek. Świder użyty z wielką znajomością techniczną, tylko na przodzie głowy i brodzie. Włosy na ciemieniu i potylicy są tylko z grubsza dłutem oddane.

Ogółem twarz Septymiusa Severa jest dobrze udana. Usta mają energiczny, zdecydowany charakter właściwy temu cesarzowi. Akcent rzeźbiarski jest położony na kątach ust. Niezwykłe, że Septymius nie ma tu swoich czterech loków zwisających na czoło. Za to broda, jak zawsze, wyraźnie rozdzielona na dwie połowy. Bernoulli wspomina ten bjust l. c. II 3, p. 27, n. 76.

XIII. SEPTIMIUS SEVERUS. (Fig. XIII.)

Nr. 3122 niegdyś w Berlinie n. 383. Z kararyjskiego, a raczej luneńskiego marmuru. Wysokość głowy 0,29; wraz z popiersiem, które jest uzupełnione, 0,46. Nadto są nowe: nos, prawa brew, kawałek wargi górnej i dolnej, brzeg prawego ucha. Jeden lok czołowy nad prawem okiem zupełnie utrącony, inne częściowo. Utrącone są także końce brody rozdzielonej. Źrenice jak w poprzednim portrecie oddane. Na brwiach krzaczki włosów. Włos na brodzie, tudzież wieniec włosów dokoła skroni i karku świdrem wydobyty, na ciemieniu tylko rozdzielony i z grubsza zaznaczony.

Ogółem lichy portret Septymiusa Sewera, a do tego bardzo obtłuczony. W samym środku ust pod nosem, a więc w najważniejszem pod względem fizjognomicznem miejscu są wargi wstawione. To nadaje cesarzowi wyraz nie swój, obcy, jak wynika z porównania z znacznie lepszym bjustem powyżej. I ten bjust jest wspomniany przez Bernoulliego l. c.

XIV. NIEZNANA KOBIETA. (Fig. XIV. i XIVa.)

Nr. 3128, niegdyś w Berlinie n. 453 z starego »fond« królewskiego. Wysokość popiersia z głową 0,51; piedestał zaś wraz z tabliczką 0,14 wys. Popiersie choć było odłamane i nawet cząstka szyi jest wstawiona, jest autentyczne i przynależy do głowy. Przeciwnie tabliczka indexowa i piedestał są nowe. Nowe są także: koniec nosa i brody, prawe oko, prawa brew i kość policzkowa, wreszcie partja dokoła prawego oka wraz z częścią włosów nad prawą skronią. Pozatem głowa jest popękana, lecz autentyczna.

Jest to portret nieznanej kobiety. Bardzo realistycznie traktowany i bardzo udany. Duże wyraźne oko i zacięte usta

wskazują na naturę prawie męską. Włos jest tak traktowany, że można być prawie pewnym, że była to peruka zamaskowana po części djademem czy wieńcem, który był przytwierdzony w trzech widocznych dotąd zagłębieniach. Ten szczegół, tudzież charakter fizjognomji o silnie zaznaczonych brwiach i źrenicach, dalej rodzaj płaskiego gniazda, które tworzy warkocz na potylicy, w końcu kształt popiersia (por. moją Historję kształtów bjustu staroż. tabl. II n. 21) — wszystko to wskazuje, że mamy przed sobą rzeźbę z początku III w. po Chr.

XV. JULJA PAULA. (Fig. XV.)

N. 3129, niegdyś w Charlottenburgu, potem w Berlinie n. 459. Głowa z białego drobnoziarnistego marmuru nie należy do bjustu, który razem z piedestałem jest z innego marmuru. Wysokość całości 0.77. Nowe: nos, koniec brody, prawa brew, uszy, cała wielka partja włosów dokoła prawego ucha, połowa prawej gałki ocznej, lewy kąt ust, wreszcie dolna część warkocza zwisającego na kark.

W Berlinie głowa ta uchodziła za portret cesarzowej Plautili, żony Karakalli w latach 202—212 i jako taka jest wzmiankowana u Bernoulli'ego (l. c. II, 3, p. 65). Jednak już z powodu odmiennej budowy szczęki górnej nie może to być Plautilla. A do tego fryzura jej jest odmienna niż na monetach przedstawiających tę cesarzową. Na naszem popiersiu włos jest na środku czoła przedzielony i symetrycznie po obu stronach karbowany; z tyłu zaś jest zapleciony w płaski warkoczyk, jakoby szeroskie gniazdo, które jest przypięte do tyłu głowy. Lecz kiedy u Plautilli ucho bywa często kryte (zob. Bernoulli l. c. p. 66), to tu jest ono całkiem odsłonięte, wolne. Również odkryte uszy mają żony Elagabala, Julja Paula, Aquilia Severa, Annia Faustina. Innemi słowy odsłonięte uszy w związku z podobnemi fryzurami spotyka się w latach 200—240 po Chr. Przeważała zaś moda takich uszu w latach 220—240.

Portret poznański ma w linji czaszki i w ogólnym charakterze fizjognomji tak bliskie podobieństwo z bjustem Julji Pauli w Luwrze (repr. Bernoulli l. c. tab. XXVI, p. 90), że z pewnem prawdopodobieństwem można go uważać za portret tejże żony Elagabala z lat 220—235 po Chr.

XVI. ALEXANDER SEVERUS. (Fig. XVI.)

N. 3125, niegdyś w Sanssouci, potem w Berlinie, n. 424. Popiersie wraz z piedestałem z jednego kawałka marmuru, zupełnie nowoczesne. Tylko głowa starożytna. Wysokość jej 0.28; wysokość całości 0.75. Na twarzy tylko koniec nosa przyprawiony.

W Berlinie nie miał żadnej nazwy. Tymczasem regularne rysy, rodzaj zarostu, oko ogromne, brwi zrośnięte na grzbiecie nosa, wyraz ust są te same co na popiersiu cesarza Alexandra Sewera (222—235 po Chr.) w Florencji (repr. Bernoulli l. c. II 3, tab. 29). Jako rzeźba popiersie poznańskie sprawia wrażenie jakby niedociągniętego portretu. Po części tłumaczy się to tem, że ów cesarz mimo wielkich przymiotów charakteru raził brakiem męzkości i iście lewantyńskiem niezdecydowaniem.

XVII. PORTRET NOWOCZESNY.

N. 3134 także niegdyś w Sanssouci, a potem w Berlinie n. 1343. Całość 0.81 wysoka. Popiersie, choć z kilku kawał-



(Fig. XVII.)

ków zlepione i miejscami uzupełnione, jest autentyczne. Także piedestał jest starożytny, lecz z innego marmuru. Natomiast głowa, choć ma pół nosa i cząstkę prawego ucha przyprawioną, jest nowa. Wreszcie część szyi jest wstawiona. Jako rzeźba nowoczesna zdradza się brakiem korozji i zbyt precyzyjnem wyobrażeniem włosa.

Skupiony wyraz ściągłej twarzy dobrze odpowiada nazwie M. Brutusa, którą ten bjust nosił w Berlinie. Lecz ponieważ autentyczny portret tego męża jest nieznany, więc i poznański wizerunek jest fantastyczną kreacją o tyle nie stylową, że sposób przedstawienia brwi i źrenic jest wzorowany na portretach epoki Antoninów. Za to stylowe jest autentyczne popiersie, które ma na sobie trabeę z kontabulacją, w czterech warstwach ułożoną na modłę III wieku po Chr. (por. Bieńkowski, Hist. kształtów bjustu staroż. tab. II n. 23).

XVIII. PORTRET NOWOCZESNY.

N. 3133 z Sanssouci, potem w Berlinie n. 1341. Wys. 0.65. Popiersie pancerzowe przeważnie stare, tylko kłęby płaszcza



(Fig. XVIII.)

na prawej łopatce wraz z fibułą nowe. Za to głowa wraz z szyją jest nowa. Dowodzi tego oprócz nienagannego stanu zachowania schematycznie ułożony włos, przesadnie namarszczone brwi, wreszcie martwota fałdów twarzy dokoła ust i na krtani. Typ twarzy jest wzorowany na portretach z końca republiki rzymskiej. Jest to najsłabszy portret z całej galerji.

XIX. KOPJA DJANY Z GABJI. (Fig. XIX. i XIXa.)

N. 3130, niegdyś wedle urzędowego wykazu w Charlottenburgu, potem w Berlinie n. 625, gdzie Sanssouci jest podane jako poprzednie miejsce pobytu. Z luneńskiego marmuru. Wys. 0.48. Sam bjust wraz z częścią szyi jest nowy. Nowa również górna część czaszki, część krawędzi lewego ucha, koniuszek prawego ucha, większa część nosa. Węzeł jednak na potylicy, tudzież reszta część głowy jest starożytna.

Typ twarzy z włosem przepasanym i zaczesanym na tył głowy jest wyraźnie dziewiczy, idealny. Także szyja bardzo dyskretnie i oszczędnie modelowana. Tylko lewe ucho z wystającą chrząstką, tudzież usta bardzo indywidualne jakby portretowe. Wyraz ich nie banalny i nie bez wdzięku. Zdaje się, że nie należy w tem upatrywać szczególnej intencji, ani dowodu, że była tu przedstawiona jakaś prywatna osoba w postaci Djany. Wynikło to raczej stąd, że cała twarz została dłutem oczyszczona, a usta przerobione, tak że tylko na gałkach ocznych pozostały ślady polichromji, a we włosach autentyczna patyna. Głowa ta, jak już Furtwangler (Meisterwerke p. 553, n. 2), i Klein (Praxiteles p. 301) zauważyli, jest rzymską kopją tego samego greckiego oryginału, którego najgłośniejszą repliką jest Djana z Gabji w Luwrze (repr. Klein l. c. fig. 54). Wedle Studniczki (Vermut. z. griech. Kunstgesch. p. 18 sq.) oryginał ten był dziełem Praxytelesa i posągiem kultowym, ustawionym r. 346 w świątynce Artemidy Brauronia na Akropolji ateńskiej.

Jeżeli rzucimy okiem wstecz po za siebie, widzimy, że pomiędzy poznańskiemi popiersiami jest stosunkowo niewiele Cezarów rzymskich. Zaledwie Caligula, Hadrjan, Antoninus Pius, Marek Aureli, Commodus, Septimius Severus, niektórzy z nich w dwóch lub w trzech egzemplarzach, inni tylko w jed-

nym i to nowoczesnym (Caligula, Antoninus Pius) a z cesarzowych żona Tyberiusza, Julja; żona Trajana, Plotina; żona Elagabala, Julja Paula. Portrety te ogółem nie przekraczają średniej, tuzinkowej miary z wyjątkiem portretu Julji, który jest znakomitym przedstawicielem kierunku akademickiego rzeźby augustowskiej. O wiele większą wartość mają portrety prywatnych osób nieznanego nazwiska, a więc kobiety z epoki trajańskiej (n. III), kobiety z początku III wieku (n. XIV), nieznanego młodzieńca (n. V) i nieznanego chłopczyka (n. IV), obu z początku rządów Hadrjana. Reprezentują one szczerze rzymski, realistyczny kierunek sztuki portretowania, który obok akademickiego utrzymał się przez cały ciąg dziejów cesarstwa, ale przedewszystkiem za Trajana odzyskał dawną świetność i siłę. Najważniejszym jednak i dla nauki najcenniejszym z marmurów poznańskich jest jedna z dwóch kopij głowy Djany z Gabji w Luwrze, kopja, która choć sama przez się nie najlepsza, przechowała nam pamięć pierwszorzędnego dzieła greckiego. Dla takich cennych ziarnek warto podejmować trud i koszt złączony z badaniem naszych polskich antyków; one to bowiem wnoszą nowe wartości do nauki światowej.



Fig. I. Julja, córka ces. Augusta



Fig. II. Ta sama (profil)



Fig. I. Popiersie Julji



Fig. II. Plotina



Fig. III. Nieznana kobieta



Fig. III a. Ta sama (profil)



Fig. IV. Nieznany chłopczyk



Fig. V. Nieznany młodzieniec



Fig. VI. Aelius Hadrianus



Fig. VII. Antoninus Pius



Fig. VIII. Marcus Aurelius

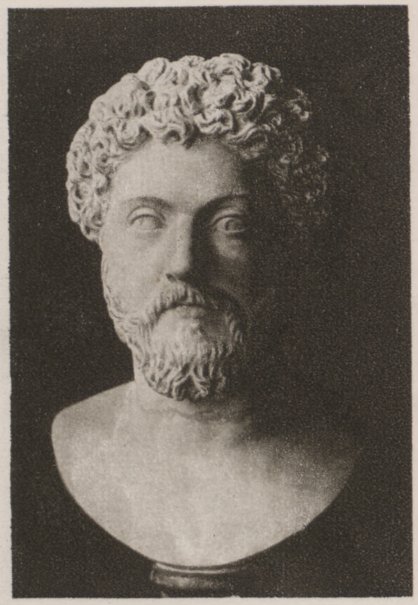


Fig. IX. Marcus Aurelius



Fig. X. Marcus Aurelius



Fig. XI. Commodus młody



Fig. XII. Septimius Severus

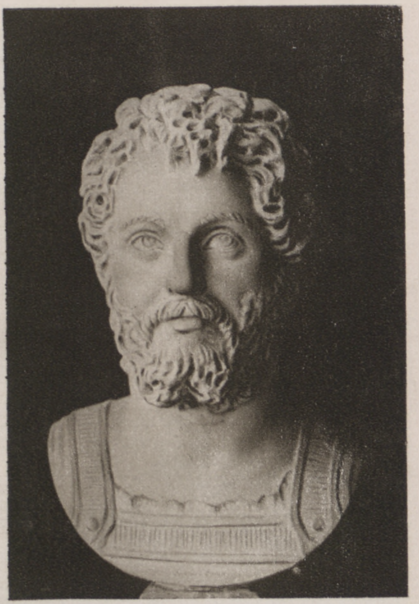


Fig. XIII. Septimius Severus



Fig. XIV. Nieznana kobieta



Fig. XIV a. Ta sama



Fig. XV. Julja Paula (?) żona Elagabala



Fig. XVI. Aleksander Severus



Fig. I. Popiersie Julji



Fig. II. Plotina



Fig. III. Nieznana kobieta



Fig. III a. Ta sama (profil)

ROTOGRAWURA, KLISZE I DRUK
DRUKARNI ŚW. WOJCIECHA W POZNANIU